

MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO



3 1761 03422 8205

Bach, Johann Sebastian
[Suites, violoncello, BWV 1007-
1012; arr.]
Shest siuit dlia

M
49
B2
S. 1007
-1012
K7



И. С. БАХ J. S. BACH

ШЕСТЬ СЮИТ для виолончели соло

SECHS SUITEN
für Violoncello allein

Переложение для альта соло
и редакция Ю. Крамарова

Übertragung für Bratsche allein
Herausgegeben von Ju. Kramarow



МУЗЫКА • MUSIC

ЛЕНИНГРАД 1982 Leningrad



Digitized by the Internet Archive
in 2025 with funding from
University of Toronto

<https://archive.org/details/31761034228205>

И. С. БАХ
J. S. BACH

ШЕСТЬ СЮИТ
для виолончели соло

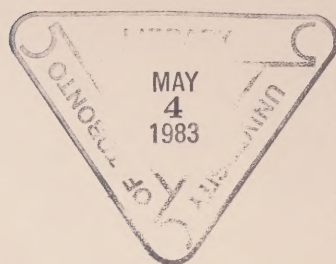
SECHS SUITEN
für Violoncello allein

Переложение для альты соло
и редакция Ю. Крамарова

Übertragung für Bratsche allein
Herausgegeben von Ju. Kramarow



ЛЕНИНГРАД • «МУЗЫКА» • 1982
LENINGRAD • MUSIK • 1982



M
49
B2
S.1007
-1012
K7

ПРЕДИСЛОВИЕ

Настоящее издание виолончельных сюит И. С. Баха в переложении для альты осуществлено на одном нотоносце. Не отрицая достоинств двухстрочных изданий, где параллельно с отредактированным текстом для сравнения с ним на втором нотоносце приводится так называемый Urtext, редактор в данном случае не считал целесообразным введение второй строчки: с одной стороны, альтовая транскрипция сюит затрудняет сравнение ее с виолончельным оригиналом, с другой стороны, сам текст оригинала при переводе его в современную систему записи, значительно отличающуюся от баховской, неизбежно подвергается изменениям, в результате которых он отдаляется от подлинника, преобразуясь в еще одну редакцию. В пользу однострочного варианта издания говорит и тот факт, что существуют общедоступные публикации сюит, в которых приводятся факсимиле авторской рукописи (некоторые исследователи творчества И. С. Баха считают его авторизованной копией Анны Магдалены Бах), что позволяет изучать оригинал и сравнивать редакцию с максимально достоверным первоисточником. Факсимильные воспроизведения оригинала включены в издания сюит под редакцией А. Стогорского (*Бах И. С. 6 сюит для виолончели соло*. М., Музгиз, 1957) и К. Вилкомирского (*Bach. 6 suites a violoncello solo senza basso*. Kraków, PWM, 1972).

Именно факсимиле автографа сюит явилось главным источником в работе над предлагаемым переложением для альты. Были изучены также многочисленные редакции, из которых важнейшими явились: 1) первая публикация сюит под редакцией Пробста¹, 2) издание Баховского общества под редакцией Дёрфеля², 3) альтовая транскрипция сюит под редакцией Шпиндлера³ и др.⁴

В настоящем издании вслед за нотным текстом

помещена таблица-комментарий, в которой приводятся ссылки на различные издания и дан перечень несовпадений текста как между предлагаемой редакцией и автографом, так и между изданиями, наиболее широко вошедшими в исполнительскую практику.

Следует заметить, что в редакции Пробста встречается много добавлений в области мелизматики и большое количество опечаток. Несмотря на эти существенные недочеты редакция занимает особое место среди всех остальных публикаций сюит, так как она отразила расхождения в текстах двух рукописных источников: автографа, о котором говорилось выше, и копии, сделанной скорее всего при жизни Баха его учеником И. П. Кельнером. Встречающиеся в редакции Пробста отступления от текста автографа, как правило, заимствованы из копии Кельнера.

Обращаясь к нотному тексту предлагаемой редакции, следует сделать несколько пояснений, связанных с записью артикуляции, динамики, аппликатуры и т. п.

Артикуляция. В настоящем издании, предназначенном в основном для исполнителей-практиков и педагогов, осуществлена попытка сохранить авторский рисунок артикуляции, учитывая при этом изменившиеся за два с половиной века условия исполнительства. Для выявления артикуляции Бах применял лиги и — в жигах сюит № 1, 3, 6 — точки над нотами. Лиги зачастую проставлялись очень высоко над нотными знаками, что затрудняет определение их точного местоположения. Сделать это можно только сопоставив аналогичные места и приняв во внимание целый ряд дополнительных соображений. Поэтому сплошными линиями в редакции обозначены не только лиги, буквально совпадающие с теми, что недвусмысленно вычитываются из автографа, но и те, что расшифрованы редактором или предлагаются им взамен фразировочных лиг Баха, исполнение которых на смычковых инструментах невозможно или крайне затруднено. Такие видоизменения в комментариях не оговариваются.

Возможные варианты артикуляции указаны гунктирными лигами. Кроме лиг и точек над нота-

¹ Six Sonates ou Etude pour le violoncelle solo composée par J. S. Bach. Ouvre Posthume. / H. A. Probst. Leipzig, 1825.

² J. S. Bach's Werke XXVII, 1. / Herausgegeben von der Bach-Gesellschaft. Leipzig, 1877—1879.

³ J. S. Bach. Suiten (Sonaten) für violoncello allein für viola überzogen. / Fritz Spindler. Leipzig, 1953.

⁴ Дотцауэр (1826), Беккер (1911), Козолупов (1947), Рубардт (1965) и уже упоминавшиеся редакции Стогорского и Вилкомирского.

ми в редакцию внесены черточки и смысловые ударения (Λ), подчеркивающие важность, весомость нот, к которым они относятся.

Динамика. Авторские динамические указания встречаются только в начале Прелюдий из Сюиты № 6 (такты 2, 3, 4, 5, 15). Поэтому в большинстве изданий сюит редакторы предлагают свой, нередко достаточно подробный план нюансировки. Автор настоящей работы не вносит в ноты динамических оттенков, кроме упомянутых выше баховских (трех *piano* и двух *forte*). Чем это вызвано?

Дело в том, что в XVIII веке общеизвестными были определенные предпосылки, традиционные правила для появления тех или иных динамических оттенков. Характер музыки различных частей сюиты, определяемый самим Бахом с помощью их названий, достаточно ясно диктовал исполнителю общий динамический уровень пьесы (части), в рамках которого, разумеется, возможны эпизодические отклонения. Этот уровень должен быть определен с первой же фразы.

Развитие динамики внутри пьесы также опирается на саму музыкальную ткань и прежде всего на ведущий мелодический голос. В общем виде, не исключая возможности отклонений, прослеживается закономерность, обусловленная основным звуковысотным направлением мелодии. Плавное восходящее движение чаще всего вызывает увеличение напряженности и требует усиления звука (*crescendo*), при нисходящем движении наблюдается обратная картина. Та же закономерность проявляется и в секвенциях, на динамику которых воздействует общее восходящее или нисходящее направление их движения. Достаточно определенно прослеживаются закономерности развития динамики в мелодиях со скачками, так как в цепи скачков увеличение интервала обычно связано с нарастающей динамикой.

Кроме динамики постепенного нарастания и затухания звучности широко используется контрастная динамика, в которой динамические уровни сменяются внезапно, и ее частный случай — «эффект эха» (*f — sub. p.*). Обычно этот вид динамики применяется при буквальных или варьированных повторах фраз, мотивов, предложений и т. п.

Разумеется, исполнитель должен знать закономерности развития динамики, так как в ином случае не может быть достигнуто грамотное исполнение. Подлинная же интерпретация начинается там, где эти знания соединяются с сугубо индивидуальным глубоким постижением исполняемых произведений. Этим соображением и объясняется принципиальный отказ редактора настоящего издания от привнесения в него собственных, зафиксированных в издании планов динамики.

Темп. Указания темпов в авторской рукописи отсутствуют: уже сами жанровые названия частей сюиты, еще более непосредственно чем динамику, определяли характер и частоту пульсации, многое подсказывали и обозначения метра. Однако в пределах сложившихся образных представлений, связанных с тем или иным из танцев, входящих в сюиту, возможны различные темповые решения. Так,

в прелюдиях сюит № 4 и 5 (до т. 27), а также в аллемандах сюит № 1, 4 и 5 обозначение метра *alla breve* склоняет к несколько более подвижному темпу, чем представляется естественным редактору данного издания. Хотя выбор общего темпа диктуется характером самой музыки, он зависит и от индивидуальности исполнителя.

Кроме того, проблема не ограничивается установлением общего темпа. Особенности развития музыкальной ткани потребуют от исполнителя умения пользоваться *исполнительским ритмом* (термин Н. И. Голубовской), нарушающим «звучащую арифметику». Речь идет об агогике, о несовпадении исполнительского времени с астрономическим, об осознанных нарушениях последнего, в результате которых реальная продолжительность двух формально равных по протяженности музыкальных эпизодов оказывается различной. В простейшем случае этот кажущийся парадокс проявляется в том, что четверть не равна двум восьмым, восьмая — двум шестнадцатым и т. п., причем у разных исполнителей эти агогические отклонения могут быть различными. Разумеется, они не должны выпадать из общего единого движения.

Как и в вопросе с динамикой, редактор счел правильным уклониться от внесения в нотный текст каких бы то ни было собственных темповых обозначений, в том числе от проставления метронома.

Мелизматика. В рукописи Баха мелизматика представлена трелями и ограниченным количеством форшлагов, которые являются предметами и исполняются по правилам нотации, принятой в XVIII веке (реальное звучание форшлага отражено в его записи: $\text{♩} = \text{♩} : \text{♩} = \text{♩}$). Исключение составляет неясно обозначенный в автографе форшлаг (Сюита № 6, Гавот I, т. 20), который может быть исполнен перед долей («из-за» удара), что соответствует короткому, перечеркнутому форшлагу (♩) в современном значении.

Трели, как авторские, так и добавленные редактором (в скобках), достаточно многочисленны. Их исполнение допускает большое разнообразие. Трель может начинаться с основного звука или, что встречается чаще, со вспомогательного, останавливаться на основном звуке или оканчиваться нахшлагом, а также может образовывать фиксируемую ритмическую формулу. Скорость чередования звуков трели не является постоянной и зависит от характера музыки. Так, например, трель с виртуозно быстрым чередованием звуков, вполне уместная в курантах или жигах, может оказаться чуждой спокойному движению сарабанды и т. п.

Аппликатура. Аппликатура в автографе Баха не проставлена. Редактор, предлагая достаточно подробную аппликатуру, учитывает, что Бах предпочитал первую позицию всем остальным и широко использовал открытые струны. В эпизодах, исполнение которых в первой позиции невозможно, редактор рекомендует аппликатурные комбинации, сохраняющие какую-либо единую позицию с достаточно частым переходом со струны на струну, используя элементы бариалажной техники.

Голосоведение. Для исполнителя сюит очень важна наглядность голосоведения. В автографе намерения автора выражены достаточно ясно. Тем не менее в существующих изданиях редакторы нередко меняют внешний вид записи, тем самым затемняя, а подчас и искажая логику баховского голосоведения. Реально это выражается в изменении направления штилей.

Редактор настоящего издания также не копировал расстановку штилей у Баха, но старался средствами современной записи выявить авторские намерения, касающиеся голосоведения. Нужно подчеркнуть, что в вопросе расстановки штилей приведение баховской записи в соответствие с нормами современной нотации — это лишь внешняя сторона дела. Сущность же этого явления связана с прочтением сложного, подчас далеко не очевидного голосоведения и заключена в самой структуре музыки.

В нотном тексте издания встречается знак ↓ указывающий прием исполнения аккордов сверху вниз, помогающий добиться непрерывности мелодического голоса.

В некоторых случаях уменьшены длительности нот во второстепенных голосах. Это вызвано тем, что современные инструменты в силу особенностей их конструкции менее приспособлены для исполнения многоголосия, чем инструменты начала XVIII века. Кроме того, сама запись, во времена Баха далеко не во всем скрупулезно точная, в ряде случаев предлагала исполнителю только основные более или менее общие решения. В отредактированном виде все мелодические голоса, как главный, так и второстепенные, вполне исполнимы указанными в нотах длительностями (исключение составляют записанные традиционно аккорды, у которых реальная протяженность нижних звуков неизбежно оказывается короче обозначенной нотами).

Редактор, исходя из собственного исполнительского и педагогического опыта работы над сюитами Баха, рекомендует не ограничиваться предлагаемой редакцией, а постоянно вчитываться в текст баховского автографа. Кроме того, освоение сюит может быть осуществлено только в едином процессе с изучением творчества И. С. Баха во всем его жанровом многообразии.

Ю. Крамаров

СЮИТА № 1—SUITE № 1

ПРЕЛЮДИЯ—PRÉLUDE

BWV 1007

1

2

5

10

15

20

25

30

35

40

The musical score is written for two staves in 3/8 time, with a key signature of one sharp (F#). The notation includes eighth notes, sixteenth notes, and rests. Measure numbers 25, 30, 35, and 40 are indicated in boxes. Fingerings (1, 2, 3, 4) are marked above certain notes. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

АЛЛЕМАНДА — ALLEMANDE

The musical score is written for a single melodic line in D major (one sharp) and 2/4 time. It consists of ten staves of music. The notation includes various ornaments (trills, mordents, grace notes) and fingerings (numbers 1-4) to guide the performer. The piece begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first staff starts with a trill on D4, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The second staff continues the melodic line with more ornaments. The third staff features a trill on D5 and a mordent on E5. The fourth staff has a trill on D5 and a mordent on E5. The fifth staff includes a trill on D5 and a mordent on E5. The sixth staff starts with a trill on D5 and a mordent on E5. The seventh staff features a trill on D5 and a mordent on E5. The eighth staff includes a trill on D5 and a mordent on E5. The ninth staff has a trill on D5 and a mordent on E5. The tenth staff concludes the piece with a final chord and a repeat sign.

9

20 *tr*

25

30

КУПАНА — COURANTE

5

This page contains ten staves of musical notation for a single melodic line in 3/8 time. The key signature has one sharp (F#). The notation includes various ornaments and fingerings:

- Staff 1:** Measures 1-10. Measure 10 is marked with a box containing the number 10. It features a trill (tr) in measure 10.
- Staff 2:** Measures 11-14.
- Staff 3:** Measures 15-18. Measure 15 is marked with a box containing the number 15. It features a trill (tr) in measure 18.
- Staff 4:** Measures 19-20. Measure 19 has a fingering of 2. Measure 20 is marked with a box containing the number 20.
- Staff 5:** Measures 21-24. Measure 25 is marked with a box containing the number 25.
- Staff 6:** Measures 25-28. Measure 25 has a fingering of 3. Measure 26 has a fingering of 3. Measure 27 has a fingering of 1. Measure 28 has a fingering of 1.
- Staff 7:** Measures 29-32. Measure 30 is marked with a box containing the number 30. Measure 31 has a fingering of 4.
- Staff 8:** Measures 33-36.
- Staff 9:** Measures 37-40. Measure 37 is marked with a box containing the number 35. Measure 38 has a fingering of 2.

САРАБАНДА – SARABANDE

МЕНУЭТ I — MENUET I

5 10 15 20

МЕНУЭТ II — MENUET II

5 10 15 20

ЖИГА — GIGUE

Musical score for "ЖИГА — GIGUE" in 6/8 time, key of D major (two sharps). The score consists of nine staves of music.

- Staff 1:** Starts with a treble clef and a key signature of two sharps. The first measure contains a whole note chord (F#4, A4, C#5). The melody begins with a quarter note G4, followed by eighth notes A4-B4, C#5-B4, A4-G4, and a quarter note F#4. The piece ends with a double bar line.
- Staff 2:** Continues the melody with a quarter note E4, followed by eighth notes D4-E4, C#4-D4, B3-C#4, and a quarter note A3. A trill (tr) is marked above the first measure. A box containing the number 5 is placed above the staff.
- Staff 3:** Continues with a quarter note G3, followed by eighth notes F#3-G3, E3-F#3, D3-E3, and a quarter note C#3. A box containing the number 10 is placed above the staff.
- Staff 4:** Continues with a quarter note B2, followed by eighth notes A2-B2, G2-A2, F#2-G2, and a quarter note E2. A box containing the number 15 is placed above the staff.
- Staff 5:** Continues with a quarter note D3, followed by eighth notes C#3-D3, B2-C#3, A2-B2, and a quarter note G2. A box containing the number 20 is placed above the staff.
- Staff 6:** Continues with a quarter note F#2, followed by eighth notes E2-F#2, D2-E2, C#2-D2, and a quarter note B1. A box containing the number 25 is placed above the staff.
- Staff 7:** Continues with a quarter note A1, followed by eighth notes G1-A1, F#1-G1, E1-F#1, and a quarter note D1. A box containing the number 30 is placed above the staff.
- Staff 8:** Continues with a quarter note F#1, followed by eighth notes E1-F#1, D1-E1, C#1-D1, and a quarter note B0. A box containing the number 30 is placed above the staff.
- Staff 9:** Continues with a quarter note A0, followed by eighth notes G0-A0, F#0-G0, E0-F#0, and a quarter note D0. The piece ends with a double bar line.

СЮИТА № 2—SUITE № 2

ПРЕЛЮДИЯ—PRÉLUDE

BWV 1008

3/4

5

10

15

20

25

1 3 1

3 1

30

2

35

1 2 1

40

2 1 2 1

45

2 1

The musical score is written in a 12/8 time signature, indicated by the '12' over the '8' in the first staff. The key signature has one flat (B-flat). The notation is a single melodic line. Measures are numbered 25, 30, 35, 40, and 45. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, and 3 above notes. Slurs are used to group notes. The piece ends with a double bar line and repeat signs.

50

55

60

This musical score is for a piece in 13/8 time. It consists of six staves of music. The first five staves contain melodic lines with various ornaments, including slurs, ties, and fingerings (1, 2, 3). The sixth staff contains five measures of sustained chords, each marked with a fermata. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 13/8.

АЛЛЕМАНДА — ALLEMANDE

5

This musical score is for the Allemande, in 4/4 time. It consists of three staves of music. The first staff contains measures 1-4, the second staff contains measures 5-8, and the third staff contains measures 9-12. The key signature has one flat (B-flat). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and is marked with fingerings (1, 2) and slurs.

13/8

10

15

20

2821

КУРАНТА — COURANTE

2

5 (v)

10

15

20

v

25

30

САРАБАНДА — SARABANDE

tr

5

(tr)

10

(v)

First system of musical notation (Measures 1-25). The score is written in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It features a treble and bass staff. Measures 1-15 are marked with a box containing the number 15. Measures 16-20 are marked with a box containing the number 20. Measures 21-25 are marked with a box containing the number 25. The notation includes various musical symbols such as trills (tr), slurs, and fingerings (1, 2, 3).

МЕНУЭТ I — MENUET I

Second system of musical notation (Measures 26-35). The score continues from the first system. Measures 26-30 are marked with a box containing the number 5. Measures 31-35 are marked with a box containing the number 10. The notation includes various musical symbols such as trills (tr), slurs, and fingerings (1, 2, 3). The key signature remains one flat (B-flat).

МЕНУЭТ II — MENUET II

Musical score for Menuet II, measures 1-20. The piece is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The notation is in bass clef. Measure 1 begins with a trill (tr) on the first note. Measures 5, 10, 15, and 20 are marked with box numbers. Fingerings (1, 2, 3) and a trill (tr) are indicated throughout the piece.

Menuetto I da Capo

ЖИГА — GIGUE

Musical score for Жига — Gigue, measures 1-30. The piece is in 3/8 time with a key signature of one sharp (F#). The notation is in bass clef. Measures 5, 10, 15, 20, 25, and 30 are marked with box numbers. Fingerings (1, 2, 3, 4) and a trill (tr) are indicated throughout the piece.

35

40

45

50

55

60

65

70

СЮИТА № 3—SUITE № 3

23

ПРЕЛЮДИЯ — PRELUDE

BWV 1009

5

10

15

20

25

30

35

40

45

50

55

60

1

1

65

2

1

1

2

1

70

3

(v)

1

75

80

v

85

tr. mv

АЛЛЕМАНДА — ALLEMANDE

1 2 *tr* 3 1 1 5 *tr* 1 3 2 1 1 2 3 4 3 10 3 1 2

Musical score for Allemande in 3/4 time. The score consists of ten staves of music. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 3/4. The music features various musical notations including notes, rests, trills (*tr*), and fingerings (1, 2, 3, 4). The score is written in a single system with ten staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff begins with a bass clef. The third staff begins with a treble clef. The fourth staff begins with a bass clef. The fifth staff begins with a treble clef and a key signature change to one sharp. The sixth staff begins with a bass clef. The seventh staff begins with a treble clef. The eighth staff begins with a bass clef. The ninth staff begins with a treble clef. The tenth staff begins with a bass clef. The score ends with a double bar line.

1

2

15

3

1

4

1

4

3

tr

2

1

2

3

20

3

2

3

2

2821

The musical score is written for a single melodic line in 3/4 time. It consists of ten staves of music, each containing measures with various musical notations including eighth and sixteenth notes, rests, and accidentals. Measure numbers are indicated in boxes at the beginning of each staff: 5, 10, 15, 20, 25, 30, 35, and 40. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth-note runs, sixteenth-note passages, and rests. Some measures include fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4) and articulation marks (e.g., slurs, accents). The score concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the final staff.

This page contains ten staves of musical notation in 3/8 time. The notation includes various melodic lines, accidentals (sharps, flats, naturals), and fingering numbers (1, 2, 3). The staves are numbered 45, 50, 55, 60, 65, 70, 75, and 80. The music is written in a single system, with each staff representing a different melodic line. The notation is in a standard musical format with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

45

50

55

60

65

70

75

80

САРАБАНДА — SARABANDE

31

5

10

15

20

2821

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'САРАБАНДА — SARABANDE'. The score is written on a single bass staff in 3/4 time. It consists of eight lines of music. The first line starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second line is marked with a box containing the number '5'. The third line has a key signature change to one flat (Bb). The fourth line is marked with a box containing the number '10' and includes fingerings (2, 3, 1) and a trill (tr). The fifth line is marked with a box containing the number '15' and includes fingerings (1, 2, 3, 1, 3, 1). The sixth line has a key signature change to one sharp (F#) and includes a fermata. The seventh line is marked with a box containing the number '20' and includes a fermata. The eighth line ends with a double bar line and repeat dots. The number '2821' is printed at the bottom center of the page.

BUPPE I — BOURRÉE I

This musical score is for a piece titled "BUPPE I — BOURRÉE I". It is written for a single melodic line in a 3/2 time signature, indicated by the C-clef and the 3/2 time signature at the beginning of the first staff. The key signature has one sharp (F#), which is the key of D minor. The score consists of 25 measures, with measure numbers 5, 10, 15, 20, and 25 marked in boxes. The notation includes various musical symbols: eighth and sixteenth notes, rests, slurs, ties, and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). A repeat sign with first and second endings is present at the end of measure 10. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of measure 25.

BYPPE II —BOURRÉE II

*Bourrée I da Capo*

ЖИГА — GIGUE

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55

Musical score for "ЖИГА — GIGUE" in 3/8 time. The score is written on a grand staff with 11 staves. The key signature is one sharp (F#). The piece includes various musical notations such as slurs, ties, and fingerings. The measures are numbered 1 through 55.

1 *tr* *v* 35

60 3

65

70 3

75

80

85

90

95

100

105

СЮИТА № 4—SUITE № 4

ПРЕЛЮДИЯ — PRELUDIUM*

BWV 1010

5

10

15

20

25

30

* Так в автографе. — Ред.

This page contains ten staves of musical notation. The key signature consists of two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and fingerings. Measure numbers 35, 40, 45, 50, 55, and 60 are indicated in boxes. The piece concludes with a trill (tr) and a final chord.

The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and fingerings. Measure numbers 35, 40, 45, 50, 55, and 60 are indicated in boxes. The piece concludes with a trill (tr) and a final chord.

65

70

75

80

85

tr

АЛЛЕМАНДА — ALLEMANDE

3

tr

5

1

3

2

10

4

1

3

2

1

15

4

3

1

3

20

1

2

1

2

25

1

2

3

1

2^V

30

1

3

1

4

1

35

40

1

КУРАНТА — COURANTE

The musical score is written in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of eight staves of music. The notation includes various musical symbols such as eighth notes, sixteenth notes, triplets, slurs, and fingerings (1, 2, 3, 4). Measure numbers 5, 10, 15, 20, and 25 are indicated in boxes above the staves. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Staff 1: Measures 1-4. Includes a triplet of eighth notes (3) and a slur over a group of notes (2).

Staff 2: Measures 5-8. Includes a triplet of eighth notes (3) and a slur over a group of notes (3).

Staff 3: Measures 9-12. Includes a triplet of eighth notes (3) and a slur over a group of notes (2).

Staff 4: Measures 13-16. Includes a triplet of eighth notes (3) and a slur over a group of notes (2).

Staff 5: Measures 17-20. Includes a triplet of eighth notes (3) and a slur over a group of notes (2).

Staff 6: Measures 21-24. Includes a triplet of eighth notes (3) and a slur over a group of notes (2).

Staff 7: Measures 25-28. Includes a triplet of eighth notes (3) and a slur over a group of notes (2).

Staff 8: Measures 29-32. Includes a triplet of eighth notes (3) and a slur over a group of notes (2).

This page contains ten staves of musical notation for a piano piece. The music is written in 12/8 time and features a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, trills, triplets, and slurs. Measure numbers 30, 35, 40, 45, 50, 55, and 60 are indicated in boxes. The music is characterized by a flowing, melodic style with frequent use of triplets and slurs.

САРАБАНДА — SARABANDE

43

5

10

15

20

25

30

tr

(v)

(tr)

1

2

3

1

1

1

1

2

1

3

БУРРЕ I — BOURRÉE I

The musical score is written for a single melodic line in 3/4 time, featuring a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The notation includes various musical elements such as triplets, slurs, and fingerings, which are indicated by numbers 1, 2, 3, and 4. The score is divided into measures, with measure numbers 5, 10, 15, 20, and 25 marked in boxes. The music is characterized by a mix of eighth and sixteenth notes, often grouped in triplets or slurs, and includes some rests and accidentals. The overall style is that of a traditional folk or dance tune.

30

35

40

45

BYPPE II — BOURRÉE II

5

10

15

Bourrée I da Capo

ЖИГА — GIGUE

12/8

1 4 3

4 1 1 1

5 2 4 1 4

3 3 4 1 1 3 4 1

10 4 1 1 3 4 1

3 3

15 4 4 2 1

1 1 1 1 1 1 1 1

20 3

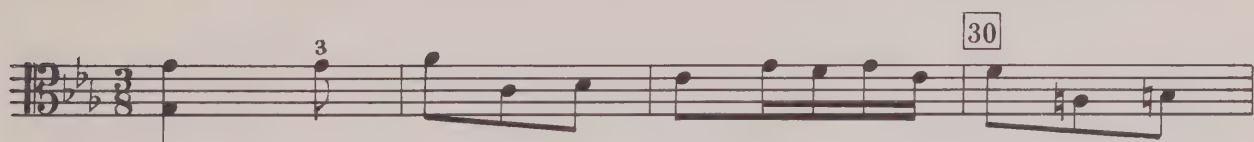
The image displays a musical score for the piece 'L'Espresso' by Franz Liszt. The score is written for a single melodic line in 13/8 time, featuring a continuous eighth-note melody. The key signature is one flat (B-flat). The score is divided into measures, with measure numbers 25, 30, 35, and 40 marked in boxes. The notation includes various fingerings (1, 2, 3, 4) and articulation marks (accents, slurs). The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

СЮИТА № 5—SUITE № 5

ПРЕЛЮДИЯ—PRÉLUDE

BWV 1011

This image shows a page of musical notation for a piano piece. The music is written on ten staves, each with a treble and bass clef, indicating a 3/2 time signature and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, trills, and fingerings. Measure numbers 5, 10, 15, and 20 are marked in boxes. The piece features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and includes trills and slurs. The notation is presented in a clear, professional layout with a light beige background.



60 1

65 2

70

75

(V) 80

85 1

90 3

95 3 3 2 2

100 2 4

105 3 1

110 v

115

120

125

130

135

1 2 1 2 1 1

1

140 4 2 1 4 3 2

145 3 3

150 3 1

155 4 1 3

160 2 4 3

165 3

170

175

2

180

1

185

190

195

200

205

210

215

220

221

АЛЛЕМАНДА — ALLEMANDE

The musical score is written for a single melodic line in B-flat major (two flats) and 3/4 time. It consists of eight staves of music. The notation includes various musical symbols: eighth and sixteenth notes, slurs, triplets (indicated by a '3' over a bracket), trills (marked 'tr'), and dynamic markings like 'p' (piano). Measure numbers 5, 10, and 15 are enclosed in boxes. The piece concludes with a final cadence on the eighth staff.

2

3

1

20

tr

2

3

2

1

tr

1

4

3

1

1

25

2

1

tr

2

tr

2

30

tr

2

1

3

35

2

1

КУРАНТА — COURANTE

The musical score is written for a single melodic line in 3/4 time, featuring a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various ornaments and fingerings:

- Staff 1:** Begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The melody starts with a quarter note, followed by eighth and sixteenth notes.
- Staff 2:** Continues the melody with eighth and sixteenth notes. A box containing the number "5" is placed above the staff.
- Staff 3:** Features a first ornament (1) above the first measure, followed by eighth and sixteenth notes. A box containing the number "10" is placed above the staff.
- Staff 4:** Continues the melody with eighth and sixteenth notes. A box containing the number "15" is placed above the staff.
- Staff 5:** Features a first ornament (1) above the first measure, followed by eighth and sixteenth notes. A box containing the number "20" is placed above the staff.
- Staff 6:** Continues the melody with eighth and sixteenth notes. A box containing the number "25" is placed above the staff.
- Staff 7:** Features a first ornament (1) above the first measure, followed by eighth and sixteenth notes. A box containing the number "30" is placed above the staff.
- Staff 8:** Continues the melody with eighth and sixteenth notes. A box containing the number "35" is placed above the staff.
- Staff 9:** Features a first ornament (1) above the first measure, followed by eighth and sixteenth notes. A box containing the number "40" is placed above the staff.
- Staff 10:** Continues the melody with eighth and sixteenth notes. A box containing the number "45" is placed above the staff.

САРАБАНДА — SARABANDE

Musical score for Sarabande in 3/4 time. The score consists of five staves of music. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The first staff begins with a 'V' marking above the first measure. The second staff has a box containing the number '5' above the first measure. The third staff has a box containing the number '10' above the first measure. The fourth staff has a box containing the number '15' above the first measure. The fifth staff has a box containing the number '20' above the first measure. The music includes various fingerings (1, 2, 3, 4) and articulations (accents, slurs, and a 'V' marking).

ГАВОТ I — GAVOTTE I

Musical score for Gavotte I in 3/4 time. The score consists of four staves of music. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The first staff begins with a 'V' marking above the first measure. The second staff has a box containing the number '5' above the first measure. The third staff has a box containing the number '10' above the first measure. The music includes various fingerings (1, 2, 3, 4) and articulations (accents, slurs, and a 'V' marking).

Musical score for Gavotte II, measures 1-35. The score is written in 3/8 time and B-flat major. It consists of six staves of music. Measures 15, 20, 25, 30, and 35 are marked with boxed numbers. The notation includes various note values, rests, and fingerings (1, 2, 3, 4).

ГАВОТ II — GAVOTTE II

Musical score for Gavotte II, measures 36-40. The score is written in 3/8 time and B-flat major. It consists of two staves of music. The notation includes various note values, rests, and fingerings (1, 2, 3).

This musical score is for a piece titled "Gavotte I da Capo". It is written for a single melodic line in 3/8 time, with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The score consists of 20 measures, organized into five systems of four staves each. The notation includes various musical symbols such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1, 3, and 4. Slurs and ties are used to connect notes across measures. A repeat sign with a first ending bracket is present at the end of the piece, after measure 20. Measure numbers 5, 10, 15, and 20 are enclosed in boxes above the first staff of each system.

5

10

15

20

Gavotte I da Capo

ЖИГА — GIGUE

The musical score is written for a single melodic line in 3/8 time, featuring a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The notation includes eighth and sixteenth notes, often beamed together, with various articulations such as slurs, accents, and trills. Measure numbers are enclosed in boxes at the beginning of specific staves: 5, 10, 15, 20, 25, 30, 35, 40, 45, 50, 55, 60, 65, and 70. The score begins with a 'v' (accidentals) symbol above the first measure. A repeat sign is present at measure 25. A trill (tr.) is indicated at measure 55. The piece concludes with a double bar line at the end of the final staff.

СЮИТА № 6—SUITE № 6

61

ПРЕЛЮДИЯ—PRÉLUDE

BWV 1012

3

p

1

f

p

5

4 2

f

2 1

10

1

15

p

20

1

This page of musical notation contains ten staves of music, all in G major (one sharp). The notation includes various melodic lines with slurs, ties, and fingering instructions (1, 2, 3, 4). Measure numbers 25, 30, 35, and 40 are indicated in boxes. The music is written in a style typical of 19th-century piano or violin repertoire.

Staff 1: Treble clef, G major. Melodic line with slurs and ties.

Staff 2: Treble clef, G major. Melodic line with slurs and ties. Measure 25 is marked.

Staff 3: Treble clef, G major. Melodic line with slurs and ties. Measure 30 is marked.

Staff 4: Treble clef, G major. Melodic line with slurs and ties. Measure 35 is marked.

Staff 5: Treble clef, G major. Melodic line with slurs and ties. Measure 40 is marked.

Staff 6: Bass clef, G major. Melodic line with slurs and ties.

Staff 7: Bass clef, G major. Melodic line with slurs and ties.

Staff 8: Bass clef, G major. Melodic line with slurs and ties.

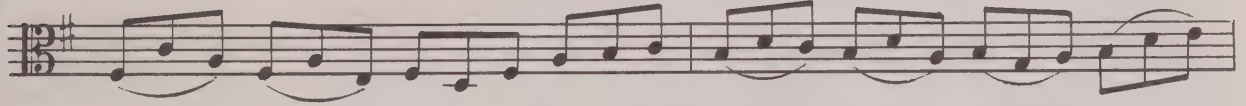
Staff 9: Bass clef, G major. Melodic line with slurs and ties.

Staff 10: Bass clef, G major. Melodic line with slurs and ties.

45



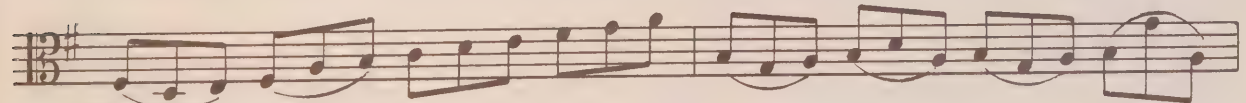
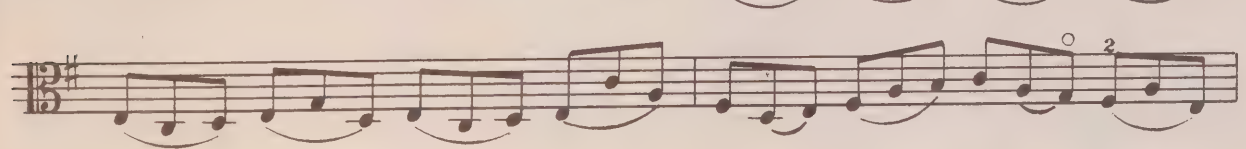
50



55



60



65



This musical score is for a piece in G major, spanning measures 64 to 85. It is written for a piano with two staves. The notation includes various musical elements such as eighth and sixteenth notes, triplets, and slurs. Measure numbers 70, 75, and 80 are enclosed in boxes. Fingerings are indicated by numbers 1 through 4. A dashed line with the word "restéz" (Hungarian for "rest") is placed over measures 74 and 75. The score concludes with a double bar line at the end of measure 85.

70

restéz

75

80

85

90

95

100

* Вариант аппликатуры:



АЛЛЕМАНДА — ALLEMANDE

This musical score is for an Allemande in D major, 4/4 time. It consists of ten staves of music. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The notation includes various musical elements such as eighth and sixteenth notes, beams, slurs, and ornaments. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, and 3. Trills are marked with "tr". A box containing the number "5" is placed above the fifth staff. The score concludes with a double bar line and repeat dots on the eighth staff.

10

Measures 10-14 of a musical score in 3/8 time, key of D major. The notation features a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The music consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups. Measure 10 starts with a circled '1' above the first eighth note. Measure 11 contains two trills, each marked with '(tr)'. Measure 12 begins with a circled '1' above the first eighth note, followed by a '2' above the second eighth note. Measure 13 includes a trill marked 'tr' and a '2' above the eighth note. Measure 14 features a trill marked 'tr' and a '2' above the eighth note.

15

Measures 15-19 of a musical score in 3/8 time, key of D major. The notation continues with eighth and sixteenth notes. Measure 15 has a circled '1' above the first eighth note. Measure 16 includes a trill marked 'tr' and a '1' above the eighth note. Measure 17 features a '1' above the eighth note. Measure 18 has a '2' above the eighth note and a circled '1' above the first eighth note. Measure 19 includes a '2' above the eighth note and a '1' above the eighth note.

20

Measure 20 of a musical score in 3/8 time, key of D major. The notation features eighth and sixteenth notes. The measure includes a '3' above the eighth note, a '1' above the eighth note, and a trill marked 'tr'.

KYPAHTA — COURANTE

5

10

15

20

25

This page contains musical notation for a piece in 12/8 time, with a key signature of one sharp (F#). The notation is arranged in ten staves. Measure numbers 30, 35, 40, 45, and 50 are indicated in boxes. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and is marked with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4).

The notation is as follows:

- Staff 1: Measure 30. Starts with a whole rest, followed by a series of eighth notes.
- Staff 2: Continuation of the eighth-note pattern from Staff 1, with fingerings 1, 1, and 3.
- Staff 3: Measure 35. Continuation of the eighth-note pattern, with a fingering of 1.
- Staff 4: Continuation of the eighth-note pattern.
- Staff 5: Measure 40. Continuation of the eighth-note pattern, with fingerings 2 and 1.
- Staff 6: Continuation of the eighth-note pattern, with a sharp sign (#) indicating a key change or accident.
- Staff 7: Measure 45. Continuation of the eighth-note pattern, with a sharp sign (#) indicating a key change or accident.
- Staff 8: Continuation of the eighth-note pattern, with fingerings 4 and 3.
- Staff 9: Measure 50. Continuation of the eighth-note pattern, with a sharp sign (#) indicating a key change or accident.
- Staff 10: Continuation of the eighth-note pattern, with fingerings 2, 1, 1, 2, and 2.

55

60

65

70

САРАБАНДА — SARABANDE

5

10

15

20



ГАВОТ I—GAVOTTE I

Measures 1-25 of the musical score. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 3/4. Measure 1 has a triplet of eighth notes. Measure 2 has a triplet of eighth notes. Measure 3 has a triplet of eighth notes. Measure 4 has a triplet of eighth notes. Measure 5 has a triplet of eighth notes. Measure 6 has a triplet of eighth notes. Measure 7 has a triplet of eighth notes. Measure 8 has a triplet of eighth notes. Measure 9 has a triplet of eighth notes. Measure 10 has a triplet of eighth notes. Measure 11 has a triplet of eighth notes. Measure 12 has a triplet of eighth notes. Measure 13 has a triplet of eighth notes. Measure 14 has a triplet of eighth notes. Measure 15 has a triplet of eighth notes. Measure 16 has a triplet of eighth notes. Measure 17 has a triplet of eighth notes. Measure 18 has a triplet of eighth notes. Measure 19 has a triplet of eighth notes. Measure 20 has a triplet of eighth notes. Measure 21 has a triplet of eighth notes. Measure 22 has a triplet of eighth notes. Measure 23 has a triplet of eighth notes. Measure 24 has a triplet of eighth notes. Measure 25 has a triplet of eighth notes. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

Г A B O T II — G A V O T T E II

Musical score for Gavotte II, featuring a single melodic line in G major and 3/4 time. The score consists of 24 measures across eight staves. It includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and slurs. Measure numbers 5, 10, 15, and 20 are boxed. Fingerings (1, 2, 3) and an accent (v) are indicated above specific notes. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

ЖИГА — GIGUE

73

5

10

15

20

25

2821

30

35

40

45

2821

50

55

60

65

The musical score is written for a grand staff (treble and bass clefs). It features various musical notations including eighth notes, sixteenth notes, slurs, trills, and fingerings. Measure numbers 50, 55, 60, and 65 are indicated in boxes. The key signature has one sharp (F#).

ТАБЛИЦА КОММЕНТАРИЙ

Таблица составлена следующим образом.

В 1-й графе указано местонахождение спорной ноты или фрагмента (элемента) текста. Арабскими цифрами обозначены последовательно порядковый номер такта, доля такта (при этом условно $\frac{6}{8}$ рассматриваются как двухдольный размер, а $\frac{12}{8}$ как четырехдольный) и нота в доле. Например: 26/3/2 значит 26-й такт, 3-я доля, 2-я нота в доле, а 26/—/6 значит 26-й такт, 6-я нота в такте; если речь идет обо всем такте, приводится только его порядковый номер, а две цифры обозначают соответственно такт и долю такта.

Во 2-й графе сообщается написание обсуждаемой ноты или фрагмента (элемента) текста по факсимиле автографа И. С. Баха, а также по редакциям широко вошедших в практику изданий. В ссылках приняты сокращения:

- Б. — факсимиле авторской рукописи И. С. Баха
- К. — рукопись И. П. Кельнера
- П. — редакция Х. А. Пробста
- Д. — редакция А. Дёрфеля
- Ст. — редакция А. Стогорского
- Ш. — переложение сюит для альта под редакцией Ф. Шпиндлера¹.

Фамилии редакторов других рассматриваемых изданий, упоминаемых сравнительно реже, приводятся полностью.

В связи с тем, что опубликованные в редакции Пробста изменения текста оригинала заимствованы из копии Кельнера (о чем сказано в предисловии), последний в этих случаях не упоминается. Когда же авторский текст, измененный Кельнером, в редакции Пробста восстанавливается по автографу, а вариант Кельнера встречается в последующих изданиях (Дотцауэр, Дёрфель и др.), источник разночтения с автографом указывается.

В 3-й графе приводится и аргументируется точка зрения редактора настоящего издания на прочтение спорной ноты или фрагмента (элемента). В этой графе используются сокращения, принятые во 2-й графе.

В целом ряде случаев разночтения предлагаемой редакции с автографом вызваны причинами, которые имеют определенные типовые признаки. Это позволило объединить их в группы. Таких групп четыре. Ссылки на ту или иную группу обозначены в 3-й графе римскими цифрами.

I. СЛУЧАЙНЫЕ ЗНАКИ АЛЬТЕРАЦИИ. В автографах Баха написание этих знаков подчинено следующей закономерности: случайный знак проставляется столько раз, сколько раз нота, к которой он относится,

встречается в тексте: 

Если бы в этом примере перед 3-й и 5-й нотами диезы отсутствовали, пример следовало

бы прочитать так: 

Таким образом, у Баха действие случайного знака не распространяется на весь такт, как это принято в современной нотации.

¹ Воспроизведение этой редакции в издании Музгиза (М., 1972) почти везде сохраняет опечатки Шпиндлера.

Более того, как видно из нотных примеров, оно не распространяется даже на ноты, объединенные одной вязкой¹. Ссылки на нарушения этой закономерности обозначаются цифрой I.

II. ДУБЛЬ-БЕМОЛИ И ДУБЛЬ-ДИЕЗЫ. Бах не пользовался принятыми в современной записи знаками *дубль-бемоль* $\flat\flat$ и *дубль-диез* $\sharp\sharp$. Для обозначения удвоенного повышения или понижения звука он применял комбинацию из ключевого знака и случайного. Так, появление в фа-мажорной песне *си-бемоля* в качестве случайного знака (кроме *си-бемоля* в ключе) может означать *си-дубль-бемоль*. Однако эта закономерность в записи соблюдалась композитором далеко не всегда. В ряде случаев повторение ключевого знака при ноте могло обозначать простое понижение или, если говорить о диэзных тональностях, повышение на полтона.

Ссылки на такое отклонение от закономерности (повторение ключевого знака в качестве случайного, не вызывающее удвоенного понижения или повышения) обозначаются цифрой II.

III. НЕСООТВЕТСТВИЕ КЛЮЧЕВЫХ ЗНАКОВ РЕАЛЬНО ЗВУЧАЩЕМУ ЛАДУ. Иногда ключевые знаки в авторской рукописи характеризуют дорийский, лидийский или миксολидийский лады, в то время как из контекста ясно, что Бах имел в виду ионийский или эолийский (т. е. мажор или минор). Например, в Менуэте II из Сюиты № 2 проставлен только один ключевой знак — *фа-диез*, а *до-диез*, второй ключевой знак ре мажора, в котором, собственно, и написана часть, отсутствует; не встречается он и в виде случайного знака. Между тем в 18-м и 19-м тактах перед *до* появляется ненужный на первый взгляд *беклар*. Он косвенно указывает на то, что, по-видимому, во всех остальных случаях предполагался *до-диез*². При переводе текста сюит в современную запись этот знак может быть дописан как ключевой, что встречается в ряде изданий, а может быть проставлен в тексте в качестве случайного, как принято в настоящей редакции, что, не изменяя существа дела, несколько сближает современную запись с записью Баха.

Случаи восстановления недостающего ключевого знака обозначаются цифрой III.

IV. ЗАПИСЬ ДЛИТЕЛЬНОСТИ ОТДЕЛЬНЫХ ЗВУКОВ ВО ВТОРОСТЕПЕННЫХ ГОЛОСАХ. В эту группу входят редакторские изменения авторского текста, вызванные сложностью исполнения многоголосия (см. Предисловие, разд. Голосоведение) и приводящие запись в соответствие с реально осуществимой протяженностью звучания отдельных звуков в трудноисполнимых второстепенных голосах.

Ссылки на эти случаи обозначены цифрой IV.

¹ Исключение составляют две или несколько одноименных нот, расположенных в одной октаве и следующих друг за другом непосредственно, не разделенных иной нотой или группой нот. В этом случае знак альтерации предыдущей ноты распространяется на последующую:

 Это правило не отменяют ни тактовая черта;

 ни знак репризы: 

² Та же картина наблюдается и в скрипичных сонатах и партитах. Так, в автографе Сонаты № 1 (соль минор) — только один ключевой знак, *си-бемоль*.

СЮИТА № 1 (с. 6 -13)

Прелюдия $\begin{pmatrix} 4 \\ 4 \end{pmatrix}$

- 9/2/2 Б. — до до-диез: I (то же см. 13/1/3, 13/3/3, 16/2/1,3, 16/4/3, 27/4/4)
 26/3/2 Б. — си си: как у Б.
 П. и др. — си-бемоль

Аллеманда $\begin{pmatrix} 2 \\ 2 \end{pmatrix}$

- 14/1/7 Б. — си си: как у Б. Изменение у П. и др. типично и вызвано стремлением устранять кажущиеся гармонические шероховатости
 П. и др. — ля до: как у Б. (у Ш. опечатка)
 18/1/8 Б. — до
 Ш. — до-диез
 18/2/7 Б. — фа-диез фа: I (у Б. пропущен бекар)
 23/1/3 Б. — си-бемоль си-бемоль: как у Б. (см. примеч. к 14/1/7)
 П. — си
 29/2 акк. Б. —  как у Б. (расположение штилей выявляет естественное голосоведение, искаженное у Ш.)
 Ш. — 

Куранта $\begin{pmatrix} 3 \\ 4 \end{pmatrix}$

- 23/1 Б. — ля — фа-диез ля — фа-диез: как у Б. (у Ш. опечатка)
 Ш. — фа-диез — ре
 Б. — фа-диез фа-бекар: I
 [25/1/3
 25/2/3]

Сарабанда $\begin{pmatrix} 3 \\ 4 \end{pmatrix}$

- 3/2 Б. —  в оригинале лишняя тридцатьвторая
 4/1/4 Б. — ля ля: как у Б. Трель рекомендуется начинать с верхнего вспомогательного звука
 П. и др. — соль до-диез: I
 7/1/4 Б. — ля ля: как у Б. (у Ш. опечатка)
 9/2/2-я сн. Ш. — до
 10/2/нижн. Б. —  $\flat$ IV
 Ш. — $\flat$
 13/1/посл. Б. — фа-диез фа-бекар: редактор принимает вариант П.
 П. — фа-бекар

Менуэт I $\begin{pmatrix} 3 \\ 4 \end{pmatrix}$

- 22/3/2 Б. — ре ми: предполагается описка у Б., редактор принимает вариант П.
 П. — ми
 Ст. — ре
 23/3/2 Б. — фа-(дубль?)-диез фа-диез: II (очевидная описка у Б.)

Менуэт II $\begin{pmatrix} 3 \\ 4 \end{pmatrix}$

- 3/3/2 Б. — ми ми-бемоль: III (у Ф. Давида здесь и в т. 7 — бемоль, у Рубардта оба раза бекар)
 К., Д. — ми-бемоль

Жига $\begin{pmatrix} 6 \\ 8 \end{pmatrix}$

- 30/1/2 Б. — фа-(дубль?)-диез фа-диез: II
 между тт. 31 и 32 Б. —  опущен: редактор принимает поправку П. (иначе образуется нечетное количество тактов, что в танцевальных частях сюит у Б. не встречается)
 П. и др. — опускают
 Ст. — восстанавливает

СЮИТА № 2 (с. 14–22)

Прелюдия $\begin{pmatrix} 3 \\ 4 \end{pmatrix}$

3/1/3	Б. — <i>си-(дубль?)-бемоль</i>	<i>си-бемоль</i> : II (то же см. 39/3/2)
16/2/4	Б. — <i>си-бемоль</i>	<i>си-бекар</i> : I (см. также 33/1/3, 35/2/4, 46/1/4, 47/1/4)
между тт. 16 и 17	Б. — нет такт. черты	восстановлена: очевидная описка у Б.
19/1/3	Б. — <i>соль</i>	<i>ля</i> : предполагается описка у Б., редактор принимает поправку П.
	П. — <i>ля</i>	<i>си-бемоль</i> : решение подсказано логикой интонационного единства (сравни. с 3/1, 14/3, 32/3)
30/3/2	В. — неразб. <i>бемоль?</i> <i>бекар?</i>	
	П. — <i>си-бемоль</i>	
	Ст. — <i>си-бекар</i>	
60/1/2-я сн.	Б. — <i>ми</i>	<i>фа</i> : предполагается описка у Б.
	П. — <i>фа</i>	

Аллеманда $\begin{pmatrix} 4 \\ 4 \end{pmatrix}$

5/2/4	Б. — <i>до</i>	<i>до-диез</i> : I (см. также 7/2/4, 16/1/3)
8/3/1	Б. — <i>соль</i>	<i>соль-диез</i> : предполагается описка у Б. (пропуск <i>диеза</i>)
	П. — <i>соль-диез</i>	
9/3/1	Б. — <i>ре-диез</i>	<i>ре-диез</i> : как у Б.
13/ перед 4	К., Дотцауэр — <i>ре-диез, ля</i>	
	Б. — такт. черта	убрана: очевидная описка у Б.

Куранта $\begin{pmatrix} 3 \\ 4 \end{pmatrix}$

6/3/4	Б. — <i>ми</i>	<i>ми-бемоль</i> : I (см. также 11/3/3, 17/1/4, 28/1/4, 28/2/4, 28/3/4)
21/1/1	Б. — <i>ля</i>	<i>ля</i> : как у Б.
	К., Дотцауэр — <i>фа, ля</i>	
25/1/1	Б. — <i>до</i>	<i>до-диез</i> : предполагается описка у Б. (25/3/1 <i>до-диез</i>)
	П. — <i>до-диез</i> , Ст. — <i>до</i>	
27/3/3	Б. — <i>соль</i>	<i>соль</i> : как у Б. (изменение в заключительном звене секвенции явление слишком частое у Б., чтобы подозревать тут описку)
	П. и др. — <i>фа</i>	

Сарабанда $\begin{pmatrix} 3 \\ 4 \end{pmatrix}$

1/1/1 ниж.	Б. — 	$\flat$ IV (см. также 5/1/1, 10/2/3, 13/2/1)
23/2	Б. — 	 : как у Б.
	П. и др. — 	

Менуэт I $\begin{pmatrix} 3 \\ 4 \end{pmatrix}$

9/1/1 верх.	Б. — <i>до(-диез)</i>	<i>до-диез</i> : как у Б. (на это <i>до</i> распространяется действие <i>диеза</i> из т. 8: см. примеры в сноске к I)
	П. и др. — <i>ми</i>	
	Ст. — <i>до</i>	

Менуэт II $\begin{pmatrix} 3 \\ 4 \end{pmatrix}$

4/1/2	Б. — <i>до</i>	<i>до-диез</i> : III (у Б. в тт. 18 и 19 перед <i>до</i> стоит <i>бекар</i> — косвенное доказательство того, что в остальных случаях, — см. тт. 5, 7, 9, 10, 13, 15, 16, 21, 23, — должен быть <i>диез</i>)
	П. и др. — <i>до-диез</i> (в ключе)	

Жига $\begin{pmatrix} 3 \\ 8 \end{pmatrix}$

18/—/1 верх.	Б. — 	$\flat$ IV (см. также тт. 19, 20, 49, 53)
28/—/6	Б. — <i>си</i>	<i>си</i> : как у Б.
	П. — <i>ми</i>	
29/—/1	Б. — 	 : аналогично т. 65, где у Б. вместо <i>трмонич.</i> интервала — мелодический
44/—/6	Б. — <i>ля</i>	<i>си-бемоль</i> : предполагается описка у Б.
	П. — <i>си-бемоль</i>	
45/—/3	Б. — <i>ля</i>	<i>ля-бемоль</i> : I (см. также 69/—/4 верх.)
69/—/1 верх.	Б. — <i>ми-бемоль</i>	<i>ми-бемоль</i> : как у Б.
	Ст. — <i>ми</i>	

СЮИТА № 3 (с. 23–35)

Прелюдия $\begin{pmatrix} 3 \\ 4 \end{pmatrix}$

8/1/3
8/3/4
27/3/4
30/2/2
55/1/3
79/1/2 сн.

Б. — фа
Б. — фа
П. — ми, Ст. — фа
Б. — ре
К., Дотцауэр — си
Б. — ля, П. — си
Б. — соль
К., Д. — до

фа-диез: I (см. также 31/3/3, 40/1 и 2/4, 58/1/4, 59/1/4, 60/1 и 3/4, 68/1—3/3, 72/3/3)
ми: предполагается описка у Б.
си: предполагается описка у Б.
си: предполагается описка у Б.
соль: как у Б.

Аллеманда $\begin{pmatrix} 4 \\ 4 \end{pmatrix}$

2/3

Б. — 
Д., Ш. — 

: как у Б.

3/1/4
5/1/4
16/3/1

Б. — ми, Ш. — соль
Б. — фа
Б. — 

ми: как у Б. (у Ш. опечатка)
фа-диез: I (см. также 9/3/4, 10/3/4)
J: описка у Б.

21

Б. — отсутствует вся группа нот 3-й доли (в такте три четверти)
П. — дописывает так:



 предлагаемый вариант позволяет избежать преждевременного появления верхнего *до* и назойливости многократного повторения ритмической группы 

22/1/1

Б. —  недостает шестнадцатой

: описка у Б.

К., Д. и др. — 

П. — 

Куранта $\begin{pmatrix} 3 \\ 4 \end{pmatrix}$

16/3/1
31/2/2 и 31/3/2
45/1/1

Б. — соль
Ш. — ля
Б. — си
Б. — фа
Ш. — ми

соль: как у Б. (у Ш. опечатка)
си-бемоль: I (см. также тт. 32, 75, 76)
фа: как у Б. (у Ш. опечатка)

Сарабанда $\begin{pmatrix} 3 \\ 4 \end{pmatrix}$

1/2/1 ниж.
5/3/3
7/2/3 верх.

Б. — 
Б. — фа
Б. — си-бемоль
П. — до
Б. — ля
Ст. — ля

♯: IV (см. также 2/2, 5/2, 6/2, 9/1 и 2, 10/1 и 2, 17/1, 18/1)
фа-диез: I (см. также 7/2/3 верх., 17/2/4)
си-бемоль: как у Б. (сравн. с т. 28 в Сарабанде Сюиты № 4)
си: предполагается описка у Б., редактор принимает поправку П.

21/2 ниж.

П. и др. — си
Б. — ля
Ш. — соль

ля: как у Б. (у Ш. опечатка)

Бурре II $\begin{pmatrix} 2 \\ 2 \end{pmatrix}$

4/2/4

Б. — ля, Ст. — ля
К., Дотцауэр и др. — ля-бемоль
Д. — ля или ля-бемоль

ля: как у Б., но возможен и ля-бемоль (III)

Жига $\begin{pmatrix} 3 \\ 8 \end{pmatrix}$

19

Б. — 

: как у Б.

Ст. — как у Б.

П. и др. — 

55/—/3
75/—/1 верх.
99

105/—/2,3

Б. — соль
Б. — 
Б. — такт повторен два раза
Ст., Ш. — как у Б.
П. и др. — повтор снят
Б. — *до, си* (неразб.)
П. — *ре, до*
К., Д. и др. — *ре, си*
Ст. — *до, си*

соль-диез: I (см. также 73/—/3)

; по аналогии с т. 73

повтор снят: предполагается описка (см. также комм.: Сюита № 5, Жига, т. 29)

до, си: как у Б. (над расплывшимися головками нот в автографе стоят их буквенные названия)

СЮИТА № 4 (с. 36–47)

Прелюдия $\left(\frac{2}{2}\right)$

16/2/2

Б. — *ре*; Ст. — *ре*; П. и др. — *ре-бемоль*

ре-бемоль: предполагается описка у Б., редактор принимает поправку П.

31/1/4

Б. — *си-бемоль*
П. и др. — *ля-бемоль*
Ст. — *си-бемоль*

ля-бемоль: редактор принимает изменение П.

36/1/1

Б. — *ми(-дубль?)-бемоль*

ми-бемоль: II (см. также 56/1/3, 56/2/1, 7)

40/2/4

Б. — *соль*

соль: как у Б. (у Ст. неотчетливый оттиск автографа)

50/1/2

Б. — *ля-бемоль*
П., Ст. — *ля-бемоль*
Дотцауэр и др. — *ля-бекар*

ля-бекар: предполагается описка у Б. (пропущен бекар)

58/1/7

Б. — *до*

до-диез: I (см. также 61/2/1, 77/2/3, 80/2/4)

59/1/ снизу 2-я

Б. — *до*, Ст. — *до*

ля-бекар: редактор принимает поправку П., учитывая неизбежность переделки в аккорде 60/1

60/1/ снизу 2-я

П. и др. — *ля-бекар*
Б. — *ре*, Ст. — *ре*, П. и др. — *си-бемоль*

си-бемоль: переделка оправдывается неудобствами исполнения аккорда по оригиналу

75/1/2

Б. — *до*, Ст. — *до*, П. и др. — *до-бемоль*

до-бемоль: предполагается описка у Б. (пропуск бемоля)

80/2/4

Б. — *си-бемоль* (в ключе)
Ст. — *си-бемоль*

си-дубль-бемоль: I (предполагается описка у Б.)

82/1/1

П. — *си-дубль-бемоль*
Б. — *до*, Ст. — *до*, П., Д. и др. — *ми-бемоль*

ми-бемоль: очевидная описка у Б.

Аллеманда $\left(\frac{2}{2}\right)$

11/2/6

Б. — *ля(-дубль?)-бемоль*

ля-бемоль: II (см. также 14/1/5, 14/2/2, 23/2/1, 28/2/1)

12/2/ между 3 и 4

Б. — лига? (неразб.)

связующая лига: у Б. аналогично по написанию тт. 6, 22 и др.

Ст. — форшлаг *фа*

П. — лига опущена

Дотцауэр и др. — лига

23/2/1

Б. — *ля-бемоль*

ля-бемоль: как у Б.

24/1/7

Ст. — *ля-бемоль*

П. и др. — *ля-бекар*

26/1/8

Б. — *ля-бемоль*

ля-бекар: I (см. то же 27/1/3, 32/2/4, 36/2/2)

30/2/6

Б. — *соль*, Ст. — *соль*, П. и др. — *фа*

фа: редактор принимает поправку П.

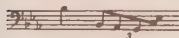
40/1/4

Б. — *ре?* и *фа*

фа: очевидно, в рукописи помарка, похожая на *ре* (у Б. не бывает двойных нот на одном штиле)

Куранта $\left(\frac{3}{4}\right)$

4

Б. — 

; предполагается описка у Б. (обозначение триолей в тт. 5–7 могло быть случайно записано и в т. 4)

Ст. — 

П. и др. — 

11/2/1

Б. — *ля-бемоль*

ля-бекар: I (см. также 43/1/3)

29/2/1

Б. — *ля(-дубль?)-бемоль*

ля-бемоль: II (см. также 35/2/2, 53/2/4, 58/1 верх.)

32/1/2

Б. — *ля-бемоль*

ля-бемоль: как у Б. (аналогичное исправление у П. и др. в тт. 23, 24 Аллеманды)

33/3/2

Ст. — *ля-бемоль*

П. и др. — *ля-бекар*

34/3/2

Б. — *ре*

ре: как у Б.

П. и др. — *ре-бемоль*

46 ключ. знаки

Б. — *си-бемоль*

по-прежнему 3 бемоля: очевидная описка у Б.

- 53/3/2 Б. — *си-бемоль*
П. и др. — *ля-бемоль*
Ст. — *си-бемоль*
- 56/1 Б. — *трель*
П. и др. — *без трели*
Ст.; Рубардт — *трель*
- ля-бемоль: редактор принимает изменение П.
- без трели: по аналогии с т. 18 (она неудобна для исполнения)

Сарабанда $\begin{pmatrix} 3 \\ 4 \end{pmatrix}$

- 2/1 ниж. Б. —
- 18/2/1 Б. — *ре*; Ш. — *соль*
22/2/2 Б. — *ля-бемоль*
П. и др. — *фа*
Ст. — *ля-бемоль*
- 28/1 и 2 Б. —
- П. и др. —
- Д. и др. —
- 31/1/2 верх. Б. — *ля(-дубль?)-бемоль*
- ля-бемоль: редактор IV (см. также 4/1, 9/1, 10/1, 11/1, 19/1 и 2, 22/1, 23/1, 25—29/1)
ре: как у Б. (у Ш. опечатка)
фа — предполагается описка у Б., редактор принимает поправку П.
- как у Б. (сравн. с т. 7 в Сарабан-де Сюиты № 3)
- ля-бемоль: П

Бурре I $\begin{pmatrix} 2 \\ 2 \end{pmatrix}$

- 14/2/2 Б. — *ля(-дубль?)-бемоль*
- 42/1/1—3 Б. —
- К., Ш. —
- ля-бемоль: П (см. также т. 19/2/3, 38/1/4)
- как у Б.

Бурре II $\begin{pmatrix} 4 \\ 4 \end{pmatrix}$

- 2 и 10/1 ниж. Б. —
- Ш. —
- как у Б. (исполнимо, если восьмые *ми-бемоль* — *фа* в мелодии соединены лигой)

Жига $\begin{pmatrix} 12 \\ 8 \end{pmatrix}$

- 5/3/3 Б. — *ля-бемоль*
20/3/2 Б. — *ми(-дубль?)-бемоль*
24/ между 2 и 3 Б. — *такт. черта*
42/2/2 Б. — *ля-бемоль*
П. и др. — *соль*
Ст. — *ля-бемоль*
- ля-бемоль: I (см. также 6/3/3, 20/4/3)
ми-бемоль: II (см. также 35/2/3, 36/2/1)
убрана: очевидная описка у Б.
соль: каданс в Es-dur аналогичен кадансу в т. 10 (B-dur)

СЮИТА № 5 (с. 48—60)

Эта сюита в оригинале предназначена для инструмента с перестроенной верхней струной (G вместо A). Настоящее переложение не предполагает аналогичной перестройки альтя, и запись соответствует реальному звучанию инструмента в обычном «квинтовом» строе. Ссылки во 2-й графе, включая нотные примеры, даются по реальному звучанию, после чего при необходимости — в скобках — по записи¹.

Прелюдия $\begin{pmatrix} 2 \\ 8 \end{pmatrix}$ с т. 27

- 1/1/4 Б. — *ля-бемоль*
П., Ст. — *ля-бемоль*
Д. и др. — *ля-бекар*
- 2/1 Б. — 4-звучный аккорд до-си-бекар, фа, ля-бемоль (*си-бемоль*)
- 3/1/1 верх. Б. —
- 4/1 ниж. Б. —
- ля-бекар: 1) аналогично т. 10, 2) в авторской транскрипции для лютни — *ля-бекар*
- 3-звучный аккорд — до, си-бекар, ля-бемоль: без перестройки верхней струны аккорд неисполним. Аналогичные изменения в дальнейшем не комментируются
- Б.: предполагается описка у Б. (Бах не пользовался высокими позициями для звуков среднего регистра, а исполнение Б. здесь возможно только в V позиции)
- IV (см. также 6/2 ниж.)

¹ В записи Баха ключевые знаки могут быть недействительны для нот, исполняемых на верхней (перестроенной) струне, и знаки альтерации ставятся непосредственно перед этими нотами. Когда у Баха перед ля малой октавы появляется бемоль: , это означает, что нота должна быть исполнена на струне ре и не может быть прочитана как ля-дубль-бемоль (II).

4/2/1 верх.	Б. — <i>ми-бемоль</i> П. и др. — <i>ми-бекар</i> Ст. — <i>ми-бемоль</i>	<i>ми-бекар</i> : предполагается описка у Б. (пропуск бекара)
6/2/2	Б. — <i>ля-бемоль</i> П. и др. — <i>соль</i> Ст. — <i>ля-бемоль</i>	<i>соль</i> : предполагается описка у Б. (в варианте для лютни <i>соль</i>)
10/2/6	Б. — <i>ля-бемоль</i>	<i>ля-бекар</i> : I (см. также 23/1/3)
13/2/4	Б. — <i>соль</i> П. и др. — <i>фа</i> Ст. — <i>соль</i>	<i>фа</i> : редактор принимает изменение П.
16	Б. — 4-звучные аккорды	3-звучные аккорды
17 акк.	Б. — <i>ля-бемоль</i>	<i>ля-бекар</i> : предполагается описка у Б., редактор принимает поправку П.
19/1/ посл.	П. и др. — <i>ля-бекар</i>	
19/2/3	Ст. и др. — <i>ля-бемоль</i> Б. — <i>си(-дубль?)-бемоль</i> Б. — <i>фа</i> ?	<i>си-бемоль</i> : II (см. также тт. 120, 209) <i>фа-диез</i> : I (см. также тт. 99, 121, 124, 146, 147, 195)
21/2/3	Б. — 3-звучный аккорд	октава
23/1/3	Б. — <i>ля-бемоль</i>	<i>ля-бекар</i> : предполагается описка у Б., редактор принимает поправку П.
27/1	П., Д. и др. — <i>ля-бекар</i>	
30/—/2	Ст., Дотцауэр — <i>ля-бемоль</i> Б. — <i>ля(-бемоль)</i> П., Ст. и др. — <i>соль</i>	<i>соль</i> : описка у Б. (иногда в автографе ноты, исполнимые только на 2-й струне, ошибочно записаны в транспорте in B, как для 1-й перестроенной) вписана
42/—/1 ниж.	Б. — нет такт. черты Б. —  П. и др. —  Б. — <i>ля-бекар</i> П., Д. и др. — <i>ля-бемоль</i> Ст. — <i>ля-бекар</i>	 ; описка у Б. <i>ля-бекар</i> : как у Б.
между 78 и 79	Б. — <i>соль</i> Ст. — <i>соль</i> П. и др. — <i>фа</i>	<i>фа</i> : описка у Б. (см. коммент. к т. 42)
103/—/1	Б. —  П., Рубардт —  Б. — <i>ля-бемоль (си-бемоль)</i> Ст. — как у Б.	 : возможно только при неперестроенной 1-й струне (исправление у П. и др. неоправданно)
112/—/4	П., Д. и др. — <i>си-бемоль</i> Б. — <i>си(-дубль?)-бемоль</i> (до-бемоль)	<i>си-бемоль</i> : редактор принимает поправку П.
116/—/6	Б. — <i>соль</i> Ст. — <i>соль</i> П. и др. — <i>фа</i>	
142/—/1	Б. —  П., Рубардт —  Б. — <i>ля-бемоль (си-бемоль)</i> Ст. — как у Б.	<i>си-бемоль</i> : как и хотел Б. (<i>бемоль</i> у до в т. 165 означает отказ от <i>диеза</i> в т. 164, т. е. <i>до-бекар</i> , в реальном звучании <i>си-бемоль</i>)
164/—/2	П., Д. и др. — <i>си-бемоль</i> Б. — <i>си(-дубль?)-бемоль</i> (до-бемоль)	<i>ля-бемоль</i> : предполагается, что у Б. пропущен <i>бемоль</i> , указывающий на исполнение на струне <i>ре</i> (см. нижний голос скрытого двухголосия в тт. 166—170)
165/—/2	Б. — <i>соль (ля)?</i> П. и др. — <i>соль</i>	<i>соль</i> : см. коммент. к т. 42 <i>ре-бемоль</i> : как у Б. (у Ш. опечатка)
170/—/1	Б. — <i>ля-бемоль</i> Б. — <i>ре-бемоль</i> Ш. — <i>ре-бекар</i> Б. — <i>ля-бекар</i> П. и др. — <i>ля-бекар</i> Ст. — <i>до</i>	<i>ля-бекар</i> : как у Б. (в оттиске факсимиле, которым пользовался Ст., типографская пометка)
182/—/3 нижн.	Б. — <i>ля-бекар</i> П. и др. — <i>ля-бекар</i> Ст. — <i>до</i>	<i>ля-бекар</i> : как у Б. (Ш. использовал вариант для лютни)
184/—/2	Б. — <i>ля-бекар</i> Ш. — <i>ля-бемоль</i>	
188/—/6	Б. —  П. и др. —  Ст. — 	 : более звучное расположение (так же у Грюнмахера, Беккера и др.)
218/—/2	Б. —  П. и др. —  Ст. — 	 : из различных прочтений выбрано решение П.
219	Б. —  П. и др. — пропуску первое до	
220	Б. — в такте лишняя шестнадцатая:  П. и др. — пропуску первое до	

Аллеманда (в автографе ошибочно: Куранта) ⁽²⁾₍₂₎

Затакт	Б. —  П. и др. —  Ст. — 	 : предполагается описка у Б.
5/1/1	Б. — <i>ми-бемоль</i> П. и др. — аккорд Ст. и др. — <i>ми-бемоль</i>	<i>ми-бемоль</i> : как у Б.
7/1/1 ниж.	Б. — <i>ля(-дубль?)-бемоль</i>	<i>ля-бемоль</i> : II (см. также 27/1)
8/1 акк.	Б. —  ? (неразб.)	
9/1 акк.	Б. — 4-звучный аккорд Б. — <i>соль, фа</i> П. — <i>фа, ми-бемоль</i>	3-звучный аккорд <i>фа, ми-бемоль</i> : предполагается описка у Б. (см. комм. к т. 42 Прелюдии)

- 10/1/3 Б. — трели нет
Ш. — трель
11/1 акк. Б. — 4-звучный аккорд
13/1/1 ниж. Б. — 
13/1/2—5 Б. — 
14/1/2,3 Б. — 
Ш. — 
15/1/2 св. Б. — *ля-бемоль*
П., Ст. — *ля-бемоль*
Дотцауэр, Д. и др. — *ля-бекар*
17/1 акк. Б. — 3-звучный аккорд
17/1 посл. Б. — *ля-бемоль*
21/2/1 Б. — 
22/2/4
24/1 акк. Б. — 3-звучный аккорд
Ш. — иное расположение
Б. — *соль*
П. и др. — *си-бемоль*
Вилкомирский — *фа*
Ст., Рубардт — *соль*
25/1/1 ниж.

трели нет: у Б. она записана между строками и относится к т. 13

3-звучный аккорд

 : IV (см. также 17/2, 24/2, 30/1, 35/2)

 : описка у Б.

 : как у Б. (у Ш. опечатка)

ля-бекар: редактор принимает изменение Дотцауэра

секста

ля-бекар: I

 : описки у Б.

секста: сохраняется линия нижнего голоса

си-бемоль: редактор принимает изменение П.

Куранта ⁽³⁾₍₂₎

- 3/1 ниж. Б. — *до*
К., Дотцауэр — *ми-бемоль*
4/1 акк. Б. — 4-звучный аккорд
5/2/1—4 Б. — шестнадцатые
5/3/3 Б. — *ре (ми)*
П. и др. — *до*
Ст. — *ре*
Б. — 
11/3/1 ниж. Б. — двойное *соль*
12/1/1
12/1/3 Б. — *соль*
П. и др. — *фа*
12/2/2 Б. — 
15/2/2 Б. — 3-звучный аккорд
Ш. — секста *ля-бемоль* — *фа*
Б. — *ми-бекар*
П. и др. — секста *соль* — *ми-бекар*
16/1/1 Б. — *ля-бемоль* (?)
Б. — 
21/2/4
23/3/1 верх.

до: как у Б.

3-звучный аккорд

восьмые: описка у Б.

до: редактор принимает изменение П.

 : IV

соль: удвоение невозможно, т. к. рассчитано на перестроенный инструмент

фа: предполагается описка у Б. (см. комм. к т. 42 Прелюдии)

 : описка у Б.

секста *си-бемоль* — *соль* (у Ш. опечатка)

ми-бекар: как у Б. (добавление *соль* вызвано желанием завершить нисходящий тетракорд в нижнем голосе)

ля-бекар: I

 : описка у Б.

Гавот I ⁽²⁾₍₂₎

- затакт/1 Б. — 
1/1/2, 3 Б. — отсутствует
П. и др. — *си-бемоль, соль*
1/2/1 верх. Б. — *си-бемоль (до)*
П. и др. — *ля-бемоль*
7, 8 Б. — по записи:


Расшифровка для инструмента
квинтового строя:



 : в тесном расположении не исполнимо

си-бемоль—*соль*: у Б. пропуск, редактор принимает вариант П.

ля-бемоль: редактор принимает изменение П.

 : в данном варианте прочтения нижнего голоса в скрытом двухголосии использованы решения П. и др.

11/1/2
11/2/1

Б. — 3-звучные аккорды

двойные ноты

11/2/2 св.

Б. — *ля-бемоль*

ля-бекар: предполагается описка у Б. (пропущен бекар)

12/1

П. и др. — *ля-бекар*

Б. — 3-звучный аккорд:

октава:  ; в записи длительности у Б. описка

13/2/ предпосл.

Б. — *ми-бемоль (фа)*

до: как в тт. 14 и 15

Ст. — *ми-бекар (фа-диез)*

Д. и др. — *до*

15/2/1

Б. — 3-звучный аккорд

квинта

15/2/1 верх.

Б. — ля-бемоль

П. и др. — соль

16/1/1 ниж.

Б. — соль

16/1/4

Б. — соль

П. и др. — фа

Ст. — соль

17/2/2

Б. — си-бемоль

П. и др. — ля-бемоль

20/1/3,4

Б. — соль, фа

20/2/1, 2

Б. — 3-звучные аккорды

27/1/3

Б. — до

П. и др. — ре

29/2/4

Б. — ми-бемоль

П. и др. — ре

Ст. — ми-бемоль

30/1 ниж.

Б. —

32/1/1 акк.

Б. — 4-звучный аккорд

33/2/1 ниж.

Б. — ля(-дубль?)-бемоль

35/2/1

Б. — фа, до, ми-бемоль

соль: предполагается описка у Б.

♯: четверть неудобна

фа: предполагается описка у Б. (см. коммент. к т. 42 Прелюдии)

си-бемоль: как у Б.

фа, ми-бемоль: предполагается описка у Б. (см. коммент. к т. 42 Прелюдии)

двойные ноты

до: как у Б.

ми-бемоль: как у Б. (у П. по аналогии с т. 31)

♯: IV

3-звучный аккорд

ля-бемоль: II

фа, ми-бемоль: по аналогии с т. 11

Гавот II (2)

8/1/1

Б. — двойное соль

10/1/1

Б. — си-бемоль

П. и др. — си-бекар

Ст. — си-бекар (I)

12/1/6

Б. — фа

П. и др. — соль

Ст. — соль (I)

13/2/6

Б. — соль

П. и др. — фа

Ст. — соль

15/1/2

Б. — ми(-дубль?)-бемоль

15/1/3

Б. — ре

П. и др. — ре-бемоль

17/2/2

Б. — си-бемоль

Ш. — си-бекар

19/1/6

Б. — ми-бемоль

Ст. — до — ми-бемоль

соль: удвоение невозможно

си-бекар: предполагается описка у Б. (пропущен бекар)

соль: предполагается описка у Б.

фа: предполагается описка у Б. (см. коммент. к т. 42 Прелюдии)

ми-бемоль: II

ре-бемоль: редактор принимает изменение П. (так в перелож. для лютни)

си-бемоль: как у Б. (у Ш. опечатка)

ми-бемоль (в варианте факсимильного оттиска, на котором основывался Ст., отчетливо видна двойная нота)

Жига (3/8)

[3/—/3

[4/—/1

21/—/3

между 29 и 30

36/—/1

47/—/2, 3, 4

59/—/1

Б. — ля(-дубль?)-бемоль

Б. — соль

П. и др. — фа

Б. — повтор. т. 29

П. и др. — без повтора

Ст. — как у Б.

Б. — ми-бекар (фа-диез)

П. и др. — ми-бемоль (фа) с

форшлагом или без

Б. — соль, фа, ми-бемоль

Б. — трель

Ш. — без трели

ля-бемоль: II

фа: предполагается описка у Б. (см. коммент. к т. 42 Прелюдии)

без повтора: предполагается описка у Б. (аналогично т. 99 в Жиге Сюиты № 3)

ми-бемоль: редактор принимает изменение П.

фа, ми-бемоль, ре: предполагается описка у Б. (см. коммент. к т. 42 Прелюдии)

трель: как у Б. (у Ш. опечатка)

СЮИТА № 6 (с. 61–75)

Оригинал написан для 5-струнного инструмента в тональности ре мажор. В настоящем переложении Сюита переведена в соль мажор. Поэтому во 2-й графе таблицы обсуждаемые ноты приводятся в двух вариантах: 1) по оригиналу — без скобок и 2) по транскрипции для альты в скобках, а в 3-й графе — только по транскрипции, но без скобок.

Прелюдия (12/8)

4/1/1

Б. — си (ми)

Ш. — (соль)

9/4/2

Б. — фа (-дубль?) диез (си-диез?)

33/1/1

Б. — ре (соль)

Ш. — (фа-диез)

[41

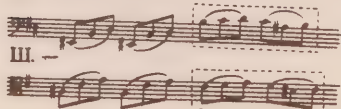
[42

Б. —

ми: как у Б. (у Ш. опечатка)

си: II

соль: как у Б. (у Ш. опечатка; в перензании «Муз-гиза» исправлена)



как у Б. (Ш. допускает произвольные октавные переносы.

То же в т. 87)

50/между 3 и 4
58/2/2Б. — тактовая черта
Б. — *ре* (соль)
Ш. — (ля)

54/2/3

Б. — соль (до)
П. и др. — *си* (ми)

58/2/1

Б. — *до-диез* (фа-диез)?

61/4/3

П. и др. — *до-бикар* (фа-бикар)

68/4/2

Б. — *фа-диез* (си)
П. и др. — *ми* (ля)

68/4/3

Б. — *до-диез* (фа-диез)

79/1/3

П. и др. — *си* (ми)

80/1/1

Б. — *ми* (ля)

86/3/2

Ш. — (фа-диез)

90/2/3

Б. — *ре* (соль)П. и др. — *си* (ми)Б. — *ми* (ля)

Ш. — (фа-диез)

Б. — *ля, до-диез* или *ре?* (*ре*,
фа-диез или *соль?*)П. и др. — *до-диез* (фа-диез)Д. — *ре* (соль)Ст. — *ля* (*ре*)

91/4/3

Б. — *соль* (до)

95/4/5

П. и др. — *ля* (*ре*)Б. — *до-диез* (фа-диез)К., Доцауэр, Д. и др. — *ля, ре*Ст. — *до-диез* (фа-диез)такт. черта снята: описка у Б.
соль: как у Б. (у Ш. опечатка)*ми*: по аналогии с тт. 1—2, 12—13, 55, 90—94*фа-бикар*: I*ля*: предполагается описка у Б.

(см. т. 65)

ля: как у Б. (у Ш. опечатка, в переиздании Музгиза исправлена)*ми*: предполагается описка у Б., редактор принимает поправку П.*ля*: как у Б. (у Ш. опечатка, в переизд. Музгиза исправлена)*си*: предполагается описка у Б., редактор принимает поправку П.*ля*: как у Б. (у Ш. опечатка, в переизд. Музгиза исправлена)*фа-диез*: см. коммент. к т. 54*ре*: предполагается описка у Б. (см. коммент. к т. 54)*фа-диез*: см. коммент. к т. 27 в Куранте из Сюиты № 2Аллеманда (4)
(4)

2/2/1

Б. — *ля* (*ре*)
Д. и др. — *си, ля* (*ми, ре*)

2/3/1

Б. — *соль* (до)
П., Д. и др. — аккорд *ми, си, соль* (*ля, ми, до*)

2/3/1—5

Б. — : лишняя шестнадцатая: (то же в тт. 10, 13, 15)

4/1

Б. — : недостает тридцатьвторой описка у Б., редактор принимает вариант П.П. и др. — 

5/3/1

Б. — 3-звучный аккорд
Ш. — двойная нота (терция)

аккорд, как у Б. (у Ш. опечатка)

6/1

Б. — : лишняя тридцатьвторая: предполагается описка у Б., принимается вариант П.П. и др. — 

7/2/1

Б. — : описка у Б.

7/4/1 ниж.

Б. — : IV (см. также т. 19/4)

8/3

Б. — : лишняя шестнадцатая (неразб.): по аналогии с т. 20; введена трельСт. — 

П. и др. — опущена 3-я нота

10/2/1

Б. —  описка у Б.

10/3

Б. — 

лишняя тридцатьвторая

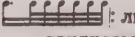
П. — 

10/4/1

Б. —  описка у Б.

11/2/7

Б. —  описка у Б.

- 11/3/1 ниж. Б. — *ре (соль)*
П. и др. — *си (ми)* ми: редактор принимает изменение П., но не исключает возможности
- 11/4 Б. —  : лишняя тридцатьвторая 
- 12/1/3 Б. — *фа(-дубль?)-диез (си-диез?)* си: П (см. также 14/1/2)
- 12/4 Б. —  : лишняя тридцатьвторая  : предполагается описка у Б., редактор принимает вариант П.
- 13/1 П. и др. — 
Ст. — 
- 13/1/1 ниж. Б. — *до-диез (фа-диез)*
П. и др. — *си (ми)* ми: предполагается описка у Б.
- 13/3/1 Б. —  : описка у Б.
- 14/2/2, 3 Б. —  : как у Б. (у Ш. опечатка)
- 14/3/6 Ш. — 
- 15/2 Б. —  до-диез: I (см. также 14/4/7, 17/2/3, 7)
Д. —  : описка у Б. (ближе к оригиналу, чем у Д.)
- 16/1/2 Б. — *си-диез (ми-диез?)*
П. и др. — *си (ми)* ми: описка у Б.

Куранта $\begin{pmatrix} 3 \\ 4 \end{pmatrix}$

- 9/3/1 Б. — *си (ми)*
П. и др. — *ля (ре)* ре: предполагается описка у Б., редактор принимает поправку П.
Ст. — *си*
- 14/2/1 Б. — *фа-диез (си)*
П. и др. — *ми (ля)* ля: редактор принимает изменение П.
Ст. — *фа-диез*
- 23/3/2 Б. — *соль (до)?*
32/2/1 Б. — *ре (соль)*
Ш. — *(си)* до-диез: I
Б. — *до (фа)* соль: как у Б. (у Ш. опечатка)
Ш. — *(ля)* фа: как у Б. (у Ш. опечатка)
- 47/3/2 Б. — *ре-диез (соль-диез)* соль: описка у Б.
П. и др. — *ре (соль)*
Б. — *ля (ре)* до: по аналогии с 52/3/1
П. и др. — *соль (до)*
- 57/1/2 Ст. — *ля*
Б. — *соль (до)* до: как у Б. (у Ш. опечатка)
Ш. — *си (ми)*
- 66/3/2 Б. — *си (ми)* ре: редактор принимает изменение П.
П. и др. — *ля (ре)*
- 67/2 Ст. — *си*
Б. — 2 восьмые 2 восьмые: как у Б. (у П. как в 24/2)
- 70/1/2 П. и др. — 4 шестнадцатые
Б. — *до(-дубль?)-диез (фа-дубль-диез?)* фа-диез: II

Сарабанда $\begin{pmatrix} 3 \\ 2 \end{pmatrix}$

- 2/1 Б. — 4-звучный аккорд 3-звучный аккорд: в Сарабанде, Гавотах I и II и Жиге изменения в аккордах (пропуск звука, смены расположения) вызваны неудобством или невозможностью исполнения на 4-струнном инструменте; в дальнейшем они не комментируются
- 2/1/1 верх. Б. — *до-диез (фа-диез)*
П. и др. — *ми (ля)* ля: предполагается описка у Б.

6/1 акк., 2 ниж.

Б. — f $\text{f}^{\flat}$: IV (см. также 13/1)Гавот I $\left(\begin{smallmatrix} 2 \\ 2 \end{smallmatrix}\right)$

2/1/1 ниж.

Б. — f $\text{f}^{\flat}$: IV (см. также 22/1, 27/2)

7/1/1 ниж.

Б. — *ми-диез (ля-диез)**ля-диез*: как у Б.П. и др. — *ми (ля)*

7/2/1 ниж.

Б. — *ми-диез (ля-диез)?**ля-бекар*: предполагается описка у Б. (пропуск *бекара*, поскольку ко 2-му одноименному звуку следовало бы отнести знак 1-го, т. к. в нижнем голосе они соседствуют непосредственно: см. сноску к I)
фа-диез: редактор принимает изменение П.

8/1/1 верх.

Б. — *ми (ля)*П. и др. — *до-диез (фа-диез)*Ст. — *ми (ля)*

9/1/1 верх.

Б. — *ля (ре)*Ш. — *(си)**ре*: как у Б. (у Ш. опечатка)

20/перед 1

Б. — *ключевой фа-диез (форшлаг)?**форшлаг*: редактор принимает решение П.П. и др. — *форшлаг*Гавот II $\left(\begin{smallmatrix} 2 \\ 2 \end{smallmatrix}\right)$

2/2/1

Б. — аккорд

изменен: см. коммент. к т. 2 Сарабанды (см. также 10/2/1)

5/1/2

Б. — *ре¹ (соль¹)**октава соль* — *соль¹*: редактор принимает поправку П.П. и др. — *октава*

16/1/3 верх.

Б. — *ре (соль)**соль*: как у Б.П. и др. — *си (ми)*Ст. — *ре (соль)*Жига $\left(\begin{smallmatrix} 6 \\ 8 \end{smallmatrix}\right)$

перед 5/2

Б. — в начале строки нет
ключ. знаков

восстановлены; очевидная описка у Б. (то же в 6-й строке, перед 25/2)

8/2/1

Б. — *ми (ля)**ля*: как у Б.

9/1/1 акк.

К., Д., Ш. — *до-диез (фа-диез)*Б. — *ре, до-диез. фа-диез (соль, фа-диез, си)**соль, фа-диез, си*: как у Б. (изменение у П. вызвано стремлением к благозвучию; то же в т. 11, 12 и др.)П. и др. — *ре, ля, фа-диез (соль, ре, си)*

18/2

Б. — f f f f f f : как у Б. (у К., Д. — аналогично т. 2)К., Д. — f f f f f

21/1/1 ниж.

Б. — *соль (до)**до-диез*: предполагается описка у Б., редактор принимает вариант П.П. и др. — *соль-диез (до-диез)*Ст. — *соль*

24/1/4, 6 верх.

Б. — *соль (до)?**до-диез*: I (см. также 26/2/4, 6 ниж.)

29/1/1 ниж.

Б. — $\text{f}^{\flat}$ $\text{f}^{\flat}$: IV

33/1

Б. — 5 шестнадцатых вместо 6 :



редактор принимает вариант П.

П. и др. — после *до-бекар (фа-бекар)* добавляют *си (ми)*

38/1/1

Б. — *ре (соль)**ми*: предполагается описка у Б., редактор принимает поправку П.П. и др. — *си (ми)*

47/1/1

Б. — *фа-диез (си)**ля-диез*: предполагается описка у Б., редактор принимает поправку П.П. и др. — *ми-диез (ля-диез)*

58/2



: как у Б. (у Ш. опечатка)



59/1/1

Б. — *фа-диез (си)**си*: как у Б. (у Ш. опечатка)Ш. — *(соль)*

63/2/6

Б. — *до-диез (фа-диез)**фа-диез*: как у Б.К., Дотцауэр — *ля (ре)*

Предисловие	3
Сюита № 1 BWV 1007	
Прелюдия	6
Аллеманда	8
Куранта	9
Сарабанда	11
Менуэт I	12
Менуэт II	12
Жига	13
Сюита № 2 BWV 1008	
Прелюдия	14
Аллеманда	16
Куранта	18
Сарабанда	19
Менуэт I	20
Менуэт II	21
Жига	21
Сюита № 3 BWV 1009	
Прелюдия	23
Аллеманда	27
Куранта	29
Сарабанда	31
Бурре I	32
Бурре II	33
Жига	34

Сюита № 4 BWV 1010

Прелюдия	36
Аллеманда	39
Куранта	41
Сарабанда	43
Бурре I	44
Бурре II	45
Жига	46

Сюита № 5 BWV 1011

Прелюдия	48
Аллеманда	54
Куранта	56
Сарабанда	57
Гавот I	57
Гавот II	58
Жига	60

Сюита № 6 BWV 1012

Прелюдия	61
Аллеманда	66
Куранта	68
Сарабанда	70
Гавот I	71
Гавот II	72
Жига	73

Иоганн Себастьян Бах

ШЕСТЬ СКОИТ
для виолончели соло

Переложение для альты соло
и редакция Ю. Крамарова

Редактор М. А. Элик
Худож. редактор Р. С. Волховер
Техн. редактор Г. С. Мичурина
Корректор И. Е. Черникова
Нотографик М. В. Калинина

Н/К

Подписано к печати 20.08.82. Формат 60×90¹/₈. Бумага офсетная № 1. Печать
офсетная. Усл. печ. л. 11. Уч.-изд. л. 10,87. Тираж 2740 экз. Заказ № 4116.
Цена 1 р. 10 к.

Издательство «Музыка», Ленинградское отделение
191011, Ленинград, Инженерная ул., 9

Ленинградская фабрика офсетной печати № 1 Союзполиграфпрома Государ-
ственного комитета СССР по делам издательств, полиграфии и книжной
торговли. 197101, Ленинград, ул. Мира, 3

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

M
49
B2
S. 1007
- 1012
K7

Music

